

# ¿CUÁNDO UNA ORQUESTA NO ES UNA ORQUESTA? \*

Neal Zaslaw

Nuestro conocimiento de los comienzos de la historia de la orquesta se encuentra seriamente embrollado. Las travesuras puede que se iniciaran con Charles Burney. El buen doctor había hecho sus deberes y, por tanto, conocía la partitura impresa del *Orfeo* de Monteverdi. Cuando vio al comienzo de la partitura la lista de 33 instrumentos, incluidas las indicaciones “2 violines pequeños a la manera francesa”, “10 *virole da braccio*”, “3 gambas bajo” y “2 violas contrabajo”, pensó que había aprendido que “la orquesta” debía existir ya en 1607. A pesar de dos siglos de investigación desde la *Historia de la Música* de Burney, su idea apenas se ha visto cuestionada. Es cierto que de cuando en cuando se descubre que piezas concretas o repertorios aislados no son orquestales, pero la premisa subyacente –que algo denominado “la orquesta” estaba funcionando a comienzos del siglo XVII– no se ha puesto en tela de juicio.<sup>1</sup>

Debemos comenzar con definiciones porque, ¿cómo puede estudiarse la “orquesta” si no nos ponemos de acuerdo en qué es? Como muchos de nosotros crecimos escuchando a, tocando en, o estudiando orquestas y música orquestal, el ejercicio de definir la “orquesta” puede parecer, a primera vista, pedante o superfluo, y sin embargo resulta difícil dar con una definición de trabajo satisfactoria.

La reciente investigación etimológica de Martin Staehelin de la palabra “orquesta”<sup>2</sup> nos presta un conveniente punto de partida. Staehelin ofrece cinco definiciones principales, en orden cronológico de aparición:

---

\* *When is an Orchestra not an Orchestra?*, en *Early Music*, vol. XVI núm. 4 (Noviembre 1988, pp. 483-90).

1. C. Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* (Londres 2/1789, ed. F. Mercer, 1935/R1957), ii, p. 519. El rival de Burney, John Hawkins, tenía otras ideas. Reproduciendo la misma lista del *Orfeo*, comentaba, “no se necesitaba el acompañamiento de toda orquesta, sino que las arias interpretadas por los diversos cantantes se apoyaban con instrumentos de varios tipos asignados a cada personaje respectivamente en el dramatis personae.”: J. Hawkins, *A General History of the Practice and Science of Music* (Londres, 1853/R1963), ii, p. 525. La confusión se refleja en la utilización de la palabra “orquesta” en los títulos del “término” orquesta en la bibliografía monteverdiana. Mientras se estaban preparando las galeradas de este artículo, apareció un excelente ensayo explicando precisamente por qué los instrumentos del *Orfeo* no constituyen una orquesta. Véase T.F. Kelley, “‘Orfeo da Camera’: estimating performing forces in early opera”, *Historical Performance*, i (Primavera, 1988), pp. 3-9.

2. M. Staehelin, “Orchester”, *Handwörterbuch der musicalischen Terminologie*, ed. H.H. Eggebrecht (Wiesbaden, 1971- ).

- 1) El significado original: el lugar dentro de los teatros de la antigua Grecia y Roma en el que realizaban su representación los bailarines o actores;
- 2) una acepción humanista francesa del siglo XVI: la parte de los teatros romanos reservada para los senadores;
- 3) una acepción a partir de comienzos del siglo XVII: el lugar de un teatro, una sala de conciertos o (muy ocasionalmente) de una iglesia reservado para los instrumentistas: lo que hoy llamamos en los teatros el “foso de la orquesta”;
- 4) a partir de finales del siglo XVII: el grupo de instrumentistas que ocupan el lugar denominado “orquesta” en la definición anterior;
- 5) a partir de finales del siglo XVIII: el tamaño y la naturaleza del grupo instrumental.

Para nuestro propósito en este momento, las dos primeras definiciones revisten poco interés. La tercera, el lugar en el que se colocan los instrumentistas, tiene aquí también un interés limitado, a excepción de una advertencia: cuando un documento histórico señala que algo tiene lugar “en la orquesta”, con frecuencia no hay manera alguna de saber si se refiere al *lugar* o al *conjunto*, que es indudablemente el motivo por el que una acepción pasó gradualmente a representar a la otra. Las definiciones cuarta y quinta son las que debemos tener en cuenta: esto es, los propios instrumentistas y sus instrumentos. ¿Cuáles son, entonces, las condiciones necesarias y suficientes que deben existir antes de que debamos permitirnos llamar a un grupo de instrumentos e instrumentistas una “orquesta”?

En este intento de definición se rechaza específicamente la utilización etnomusicológica del término “orquesta”, que comprende cualquier agrupación amplia de instrumentos e instrumentistas, como cuando se habla de una “orquesta” de gamelan indonesia, la “orquesta” de un intermedio renacentista o incluso las “orquestas” del Antiguo Testamento.<sup>3</sup> Y tenemos además el modo primitivo de contar de la siguiente forma: uno - dos - tres - cuatro - MUCHOS, que parece en ocasiones que tiene un paralelo musical en la secuencia: solo - dúo - trío - cuarteto - quinteto - sexteto - septeto - octeto - noneto - ORQUESTA DE CAMARA.<sup>4</sup> Esto resulta insatisfactorio. Al definir la “orquesta”, me interesa sólo dentro de una tradición específica de música culta europea de grandes conjuntos instrumentales que surgieron en la segunda mitad del siglo XVII y que prosiguieron, con notables modificaciones, hasta el siglo XX. Y, para nuestro propósito en este momento, me gustaría limitar mi definición a las primeras orquestas: esto es, las orquestas de los siglos XVII y XVIII, o lo que suele llamarse, con una peligrosa inexactitud, “La orquesta barroca”. Estas son, pues, las ocho características que deben incluirse en cualquier definición de este tipo de “orquesta”:

---

3. Como, por ejemplo, en N. Broder, “The Beginnings of the Orchestra”, *JAMS*, xiii (1960), pp. 174-80.

4. Como, por ejemplo, en las sinfonías de cámara con un instrumentista por parte, de Darius Milhaud.

1. El conjunto se basaba en los instrumentos de cuerda frotada de la familia del violín, aunque puedan estar presentes miembros bajo o contrabajo de la familia de la viola. Así, por ejemplo, en la orquesta de la ópera de Lully<sup>5</sup> había una o más violas bajo, y posteriormente la viola contrabajo se ganó un lugar en muchas orquestas. En contraste con las orquestas dominadas por el violín, los grandes conjuntos instrumentales renacentistas se basaban generalmente en los instrumentos de viento y en los instrumentos de cuerda pulsada, a pesar de que los de cuerda frotada tomaran también parte con cierta frecuencia.

2. Normalmente, los violines, violas, violonchelos y contrabajos se doblaban o multiplicaban, pero no uniformemente. Así, cuando se necesitaba “amplificación” en salas grandes, mientras que había existido una tradición del conjunto renacentista según la cual se incrementaban más o menos por igual todas las partes, en la “orquesta” la práctica consistía casi siempre en que los violines se multiplicaran más que el resto de los instrumentos. Dependiendo del estilo de la música y de las tradiciones interpretativas locales, tuvo lugar un intento de ajustar el equilibrio mediante la utilización de un número de miembros cuidadosamente calculado en cada uno de los bloques de la sección de cuerda. Las diferencias en la práctica de doblar reflejaban, de modo general, diferencias de las texturas musicales y de la función social: la música para conjunto solía concebirse contrapuntísticamente; la música orquestal se concebía acórdicamente y estaba dominada por el tiple; la música para conjunto solía concebirse para escenarios privados (a menudo más reducidos); la música orquestal se concebía fundamentalmente para recintos públicos (a menudo mayores). Aplicando el concepto de Bukofzer de las características creación y transferencia barrocas de lenguajes musicales,<sup>6</sup> vemos que la música para conjunto concebida polifónicamente no pasaba a ser orquestal cuando sus partes se doblaban o triplicaban, mientras que la música orquestal dominada por el tiple (o centrada en una polarización tiple-bajo) mantenía parte de su carácter específicamente orquestal en aquellas ocasiones en las que se tocaba con sólo un instrumento por parte.<sup>7</sup>

3. En las orquestas, los instrumentos diferentes de los de cuerda pueden a veces doblarse, y a veces no. En la tradición de Lully (y en obras entroncadas en esa tradición como, por ejemplo, en las suites orquestales de Muffat, Telemann y Bach, y en la *Música para los fuegos*

---

5. M. Pincherle, “L’interpretazione orchestrale di Lulli”, *L’orchestra*, ed. G. Barbera (Florenia, 1954), pp. 139-52; J. Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys* (Tutzing, 1961); J. de la Gorce, “L’Académie Royale de Musique en 1704, d’après des documents inédits conservés dans les Archives Nationales”, *Revue de musicologie*, lxxv (1979), pp. 160-91. Véase también N. Zaslav, “Lully’s Orchestra”, *Proceedings of the Colloque Lully*, 14-18 September 1987, ed. H. Schneider y J. de la Gorce (Heidelberg, 1989).

6. M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (Nueva York, 1947), pp. 13-16.

7. Las interpretaciones de música “orquestal” –arias, conciertos y sinfonías– con un instrumentista por parte no fueron infrecuentes en los dos primeros tercios del siglo XVIII, a juzgar por las pruebas iconográficas. Véanse, por ejemplo, cuatro ilustraciones en W. Salmen, *Haus- und Kammermusik: Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, *Musikgeschichte in Bildern*, iv/3 (Leipzig, 1969), pp. 81, 102-3.

*artificiales* y la *Música acuática* de Haendel), la gran cantidad de oboes y fagotes eran un vestigio de la instrumentación para el conjunto renacentista, en la que era igual de probable, o incluso más, que se multiplicaran los instrumentos de viento que los de cuerda. Por otra parte, en las grandes orquestas que debieron oír Mozart y Haydn, al doblar el viento en los *tutti* se preservaba el equilibrio cuando las secciones de cuerda crecían más allá de unas ciertas dimensiones. (Las motivaciones y los resultados de estas dos tradiciones de doblar el viento eran, por tanto, muy distintas, y no deberían confundirse.)<sup>8</sup>.

4. En la música orquestal de una época, un lugar y un repertorio dados, la instrumentación no era generalmente *ad hoc*, sino que tendía, con cierta flexibilidad, a fijarse de una pieza a otra, de una ocasión a otra, e incluso de un compositor a otro. Por contraste, aunque existían indudablemente algunas combinaciones predilectas de instrumentos, la instrumentación de la música renacentista a gran escala variaba en gran medida de una ocasión a otra. Así, aunque no hay ciertamente nada del tipo de "La orquesta barroca", puede tener sentido hablar de la orquesta de Lully, la orquesta londinense de Haendel, una orquesta romana, una orquesta vienesa, etc., dejando siempre un margen para el cambio con el paso del tiempo.

5. En las primeras orquestas, la línea del bajo no sonaba necesariamente tanto en el registro de 8' como en el de 16' o, al menos, no lo hacía así en la orquesta de Lully, que utiliza únicamente instrumentos afinados a 8'.<sup>9</sup> Esto suscita cuestiones interesantes. Por ejemplo, ¿deberían tocarse las suites de Bach, que se dice que están escritas en el estilo orquestal francés, sin instrumentos afinados a 16'? (La misma pregunta puede suscitarse para la música orquestal italiana más antigua, ya que el "violone" designaba un instrumento de 8' durante la mayor parte del siglo XVII, a pesar que pudiera significar uno de 16' en el siglo XVIII.)<sup>10</sup>

6. En las primeras orquestas, los instrumentos acórdicos del continuo puede que realizaran o no la línea del bajo. Se amontonan las pruebas, por ejemplo, de que la música de danza solía tocarse sin instrumentos acórdicos, no sólo en las óperas francesas, sino también en las italianas e inglesas.<sup>11</sup> Esto puede referirse también a la interpretación de las suites orquestales de Bach y de Haendel y a otra música similar.

8. Véase N. Zaslav, "Toward the Revival of the Classical Orchestra", *PRMA*, ciii (1976-7), pp. 158-87, especialmente pp. 170-84.

9. Véase n.5 supra, y E. Borrel, *Interprétation de la musique française (de Lully à la Révolution)* (París, 1934/R 1975), p. 46.

10. S. Bonta, "From Violone to Violoncello: a Question of Strings?", *Journal of the American Musical Instrument Society*, iii (1977), pp. 64-99; T. Borgir, *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music* (Ann Arbor, 1987), pp. 71-81.

11. Francia: G. Sadler, "The Role of the Keyboard Continuo in French Opera 1673-1776", *Early Music*, viii (1980), pp. 148-57; Inglaterra: P. Holman, "Reluctant Continuo", *Early Music*, ix (1981), pp. 75-8. Italia: M.-T. Bouquet, *Storia del Teatro Regio di Torino* (Turín, 1976), p. 177.

7. Para que se considere una orquesta, un conjunto instrumental debe: (a) ¿tener un liderazgo fuertemente centralizado, (b) pasarse el arco al unísono, (c) abstenerse de añadir ornamentación libremente improvisada?

(a) Liderazgo fuertemente centralizado. Han existido muchas orquestas sin director, pero ninguna ha funcionado bien sin un fuerte liderazgo de algún tipo.<sup>12</sup> En ausencia de un director, había siempre un concertino, un intérprete del continuo, un solista o un concertador que cumplía esa función.

(b) Pasarse el arco al unísono. Leopold Stokowski insistía en el siglo XX en que los instrumentistas de cuerda no deberían pasar el arco conjuntamente ("arcadas libres") para así crear un tejido sonoro sin costuras, semejante al resultado de una respiración escalonada en un coro. Nadie llegó nunca a sugerir, sin embargo, que los grupos que él dirigía no fueran orquestas. Las anécdotas sobre la capacidad aparentemente innovadora de Lully o de Corelli para conseguir que los instrumentistas de cuerda pasaran el arco al unísono<sup>13</sup> pueden tener únicamente un significado: que pasar el arco al unísono no se encontraba habitualmente en los grupos de cuerda de su época. La invención de las arcadas uniformes parece coincidir con la aparición de la orquesta y se consideró quizás como una condición necesaria de los comienzos de su existencia. Más tarde, cuando el concepto "orquesta" se consolidó firmemente, podía prescindirse ocasionalmente de las arcadas uniformes a la vez que se dejaba que la institución siguiera siendo reconocible y plenamente funcional.

(c) Supresión de la ornamentación improvisada. Un impresionante *corpus* de pruebas sugiere que la ornamentación improvisada se oyó en muchas orquestas en todas partes de Europa en el siglo XVIII. Por otro lado, la supresión deliberada de la improvisación, como la imposición de unas arcadas uniformes, estuvo estrechamente conectada con el nacimiento del florecimiento de "la orquesta".<sup>14</sup>

Así, las respuestas a las preguntas planteadas más arriba son (a) sí, (b) no, (c), quizás.

8. Finalmente, aunque en el siglo XVIII había lo que llamamos las orquestas incidentales, la orquesta era con más frecuencia una organización permanente, frecuentemente con un nombre o título, una estructura administrativa jerárquica y una plantilla y una instrumentación relativamente fijas. Los conjuntos instrumentales de las fiestas del Renacimiento solían ser grupos *ad hoc*.

12. Véase, por ejemplo, el relato de un intento de crear una orquesta sin director y sin concertino en la Unión Soviética después de la revolución de 1917 en N. Slonimsky, *Music Since 1900* (Nueva York, 4/1971), p. 353.

13. A. Bauderon de Senecé, *Lettre de Clément Marot à Monsieur de ... , touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs élysées* (París, 1688), reimpreso en *Oeuvres de Senecé* (París, 1855), p. 299; J.L. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Bruselas, 1705-6/ R 1972), p. 227. Para Corelli, véase n. 20 *infra*.

14. J. Spitzer y N. Zaslav, "Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras", *JAMS* xxxix (1986), pp. 524-77.

En consecuencia, según la definición propuesta, una “orquesta” tendrá:

- (a) instrumentos de cuerda frotada de la familia del violín;
- (b) instrumentos de cuerda multiplicados no uniformemente, con predominio de los violines;
- (c) instrumentación relativamente estable para una época, lugar y repertorio dados;
- (d) su línea de bajo de 8’ solía estar doblada, aunque no siempre, en el registro de 16’;
- (e) presencia habitual, aunque no siempre, de instrumento(s) acórdico(s) en el continuo;
- (f) disciplina orquestal;
- (g) generalmente una identidad y estructura fijas.

Si estamos dispuestos a aceptar esta lista de rasgos definidores de las orquestas, y si queremos utilizar la palabra “orquesta” no en el sentido etnomusicológico de “cualquier grupo amplio de instrumentistas”, sino más bien indicar una institución peculiar de la música culta occidental a gran escala de los siglos XVIII, XIX y XX, entonces “la orquesta” apareció por primera vez no antes de la segunda mitad del siglo XVII. Los conjuntos de las fiestas renacentistas no eran orquestales; los grupos instrumentales en las obras para *cori spezzati* de Gabrieli no eran orquestales; los grupos instrumentales de principios y mediados del siglo XVII de la ópera florentina, veneciana y romana no eran orquestales; ni tampoco eran orquestales ninguno de los de la música de Schütz en Dresde o en otros lugares.

Los ancestros de “la orquesta” fueron los grupos cortesanos de cuerda de Inglaterra, Baviera y Francia (y otros grupos similares); estos conjuntos –originalmente manifestaciones renacentistas– estaban diseñados para música concebida polifónicamente con todas las voces dobladas aproximadamente por igual. El conjunto de cuerda inglés desapareció en el Interregno y el conjunto bávaro no sobrevivió a los cortes de presupuesto en 1597 y a la Guerra de los Treinta Años; la orquesta nació en París y Versalles.

Los modelos de las orquestas más antiguas fueron la “petite bande” (conocida también como los “petits violons” o los “violons du cabinet”), que pasaron a estar controlados por Lully no más tarde de 1656; y la “grande bande” (o “vingt-quatre violons du roy”), que pasaron a su control en 1664.<sup>15</sup> Las innovaciones de Lully –plantilla e instrumentación estables; fuerte liderazgo central, que permite las arcadas uniformes, una conjuntación precisa y supresión de la ornamentación improvisada; un repertorio homofónico, dominado por el tiple;

---

15. L. de la Laurencie, *L'école française de violon* (París, 1922-24), i, pp. 23-4. En la época de Lully, la “petite band” (suprimida en torno a 1715) tenía 16 “violines” (i.e., violines, violas y violonchelos), la “grande bande” (desmantelada en 1761) tenía 24 ó 25, incluyendo 6 violines, 12 violas (en tres tamaños) y 6 violonchelos. Para más detalles, véase J. de la Gorce, “Some Notes on Lully’s Orchestra”, *Jean-Baptiste Lully and the Music of French Baroque*, ed. J. Hadju Heyer (Cambridge, 1988), p. 99-112.



e instrumentos de viento-madera completamente rediseñados<sup>16</sup>– dio lugar a una revolución en la práctica musical. Su orquesta fue famosa por su *premier coup d'archet*, lo que quería decir que todos los instrumentistas comenzaban a tocar exactamente juntos.<sup>17</sup> (La clara implicación es que para algunos otros repertorios, empezar exactamente juntos no era importante; o –dicho de otro modo– comenzar juntos con precisión no habría sido tan espectacular en un conjunto integrado principalmente por instrumentos de viento y de cuerda pulsada que en uno con 24 instrumentos de arco.)

Las innovaciones de Lully, difundidas rápidamente por la moda general de las cortes europeas de imitar los esplendores de Versalles, se adoptaron rápidamente en los países italianófonos y germanófonos. Llegaron a estos últimos de manos de media docena de músicos, todos nacidos entre 1646 y 1660, que bien trabajaron con Lully en París, o tuvieron al menos la oportunidad de verle trabajar: Georg Bleyer (1647–después de 1694), Johann Fischer (1646–ca. 1716), Johann Sigismund Kusser (1650–1727), Rupert Ignaz Mayr (1646–1712), Georg Muffat (1653–1704) y Agostino Steffani (1654–1728).<sup>18</sup> Estos seis hombres pertenecían a la generación de los maestros de Bach y Haendel.

El organista y compositor de Lübeck Dietrich Buxtehude (m. 1707) pertenecía a la misma generación. Aunque nunca visitó París, sabía de las innovaciones artísticas que emanaron de la capital francesa y se valió de ellas en sus famosas veladas de *Abendmusik*. El siguiente relato nos ofrece una hermosa descripción de la novedad de la idea:

[...] las disminuciones y variaciones dan paso de vez en cuando a una pieza manifiesta de necedad en aquellos casos en los que dos cantantes cantan una voz simultáneamente (una práctica que suele seguirse *in capella*, haciendo así que un solo sonido sea mucho más penetrante) y cuando dos instrumentistas doblan la misma parte de violín (creo de hecho que incluso en las ciudades más pequeñas tienen al menos dos violines por parte, o si carecen de ellos doblan el violín con un oboe, para crear un sonido más robusto). Cualquiera que se sienta ofendido por esto debería oír sólo una vez una interpretación del incomparable Sr. Buxtehude de Lübeck; sus partes para cuerda no se confían a dos o tres personas, sino a veinte, treinta e incluso más; sin embargo, todos estos instrumentistas no deben cambiar ni añadir ninguna nota o puntillo a lo que él escribe para ellos, etc. (De hecho, deben ser y sonar de modo parecido a como se describe en Crónicas, V:13.)<sup>19</sup>

16. Sobre la reforma de Lully de los instrumentos de viento-madera, véase B. Haynes, "Lully and the rise of the oboe as seen in works of art", *Early Music*, xvi/3 (Agosto 1988), p. 324.

17. Lully no inventó el *premier coup d'archet*, por el que eran ya famosos antes de su llegada a escena los "vingt-quatre violons du roy". Véase Zaslav, *Lully's Orchestra*.

18. B. Champigneulle, "L'influence de Lully hors de France", *Revue musicale*, xxii (1946), pp. 26-35; R. Pfeiffer, "Der französische, insbesondere Lullysche Orchesterstil und sein Walten in der deutschen Musikkultur des ausgehenden 17. Jahrhunderts", *Der Einfluss der französischen Musik auf die Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Magdeburgo, 1981), pp. 15-21, especialmente 17-18.

19. M.H. Fuhrmann, *Musicalischer-Trichter* (Berlín, 1706), pp. 77-8. En 2 Crónicas, V:13 (Versión Autorizada), se lee: "Trompeteros y cantores entonaron al unísono los himnos y la acción de Gracias al Señor; y en medio del fragor de trompetas, platillos, instrumentos musicales e himnos al Señor, 'porque es bueno, porque es eterna su misericordia', una nube llenó al templo, de forma que los sacerdotes no podían seguir oficiando a causa de la nube, porque la gloria del Señor llenaba el templo de Dios".

Por lo que respecta a Italia, Geminiani, alumno de Corelli, después de reconocer la deuda contraída con Lully por parte de Corelli, escribió sobre su maestro como concertino de una orquesta en Roma. Habla del

[...] hermoso manejo de la orquesta [por parte de Corelli], con una interpretación cuya inusual exactitud daba a los conciertos un efecto sorprendente, algo que vale tanto para el ojo como para el oído, porque Corelli consideraba esencial el *ensemble* de una orquesta, que sus arcos se movieran todos exactamente a la vez, todos arriba o todos abajo; así, en sus ensayos, que precedían constantemente a cualquier interpretación pública de sus conciertos, pararía inmediatamente a la orquesta si descubría un arco irregular.<sup>20</sup>

La tradición de basar los oratorios, la música religiosa, la música dramática y los conciertos en un amplio grupo de instrumentos de cuerda con un grupo de continuo relativamente reducido y unos pocos instrumentos de viento surgió en Roma a mediados de la década de 1670, aproximadamente en la época en que Corelli estaba comenzando su carrera allí como un oscuro violinista.<sup>21</sup>

En Florencia la novedad francesa se experimentó en 1664 en la interpretación de una *Serenata fatta in Firenze la sera della Nascita del Sermo Principe Sposo Cosmo di Toscana il 14 d'Agosto 1662*, compuesta quizás por Marcantonio Cesti. Una nota introductoria del manuscrito de la obra señala que

las sinfonías se doblaban siguiendo la práctica de los conciertos en Francia, esto es, con seis violines, cuatro violas contralto, cuatro violas tenor, cuatro violas bajo, un contrabajo, una espineta de tésitura aguda y una gran espineta, una tiorba y un archilaúd.

Los solos, dúos y tríos vocales se acompañaban con una espineta con dos registros, con la tiorba y con el contrabajo, y los coros a ocho voces con (además de los instrumentos ya mencionados) una viola bajo y la pequeña espineta, y con todos ellos conjuntamente.<sup>22</sup>

La fecha de la llegada de "la orquesta" puede documentarse en muchos otros centros musicales. Por ejemplo, no mucho después de la Restauración en 1660, Carlos II, que había sido educado en la corte francesa, organizó sus propios 24 violines.<sup>23</sup> En Venecia, sin embar-

---

20. Burney, *History*, ii 442-3. Geminiani estaba dando cuenta de la reacción de Alessandro Scarlatti a Corelli. Para otras anécdotas sobre la supuesta deuda contraída de Corelli con Lully, véase J. Spitzer, "The Birth of the Orchestra in Rome - an Iconographical Study", *The Italian Violin School to the Time of Corelli*, ed. N. Zaslav.

21. G. Dixon, "The Origins of the Roman 'Colossal Baroque' ", *PRMA*, cvi (1980), pp. 115-28; S. Mangsen, "Corelli, Muffat, and the 'Colossal' Orchestra in Seventeenth-Century Rome" (ponencia leída en la Sociedad Musical Universitaria Canadiense, Montreal, 2 de junio 1985).

22. E. Wellesz, "Zwei Studien zur Geschichte der Oper im XVII Jahrhundert, i: Die Serenata von Cesti", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, xv (1913-14), p. 124-54, Borgir, *Basso continuo*, pp. 33-4.

23. H.C. de Lafontaine, *The King's Musick: A Transcript of Records Relating to Music and Musicians (1460-1700)* (Londres, 1909); E. Halfpenny, "The 'Entertainment' of Charles II", *ML* xxxvii (1957), pp. 32-44; W.K. Ford, "The Chapel Royal at the Restoration", *Monthly Musical Record*, xv (1960), pp. 99-106; A. Ashbee, *Lists of Payments to the King's Musick in the Reign of Charles II (1660-1685)* (Snodland, Kent, 1981).



go, los teatros de ópera no introdujeron (como se ha afirmado incorrectamente)<sup>24</sup> las grandes secciones de cuerda en algún momento entre 1665 y 1683; el francés St. Didier, que visitó Venecia a finales de la década de 1670 y asistió a la ópera, señaló con desilusión en su diario, “La sinfonía es de poca importancia e inspira melancolía más que alegría. Está integrada por laúdes, tiorbas y claves, que acompañan las voces con una maravillosa exactitud.”<sup>25</sup> Las pruebas iconográficas de las décadas posteriores a la desilusión de St. Didier sugieren que la ópera veneciana tardó en pasar a ser plenamente orquestal.<sup>26</sup> En San Marcos de Venecia, sin embargo, el cambio estaba teniendo lugar aparentemente a finales de la década de 1670 o a comienzos de la de 1680; y en 1685 la *capella* había pasado de ser un grupo reducido de instrumentos de viento y continuo a convertirse en un conjunto de 34, con inclusión de 28 instrumentos de cuerda.<sup>27</sup> En Dresde se inauguró un teatro de ópera italiano en 1667, pero no fue hasta 1680 cuando aparecen un gran número de instrumentistas de cuerda, y en 1685 se contrataron a seis violinistas franceses.<sup>28</sup> En Viena en 1680 –que es la fecha más antigua en la que se conoce una instrumentación precisa–, la orquesta de la corte tenía 13 instrumentistas de cuerda de los 19 que integraban la plantilla. La cuerda se dividía en: diez violines (y violas) y tres violonchelos. Aunque no está claro a partir de estas cifras qué tradición es la representada, el característico balance de la cuerda que se encuentra en Viena en 1701 es inequívocamente orquestal: 16 violines (y violas), 2 violas da gamba, 4 violonchelos y 2 contrabajos, ó 24 de los 34 instrumentos.<sup>29</sup> También es posible documentar este cambio en otras ciudades.

Los testimonios musicales, iconográficos, archivísticos y literarios sugieren que una gran parte de la música religiosa, de cámara y teatral del siglo XVII y comienzos del XVIII, que en épocas recientes se ha aceptado rutinariamente como “orquestal”, estuvo concebida origi-

---

24. Eleanor Selfridge-Field, en una comunicación personal, me informa de que esta idea equivocada surgió de una crónica de 40 instrumentistas en una representación de una ópera de Carnaval veneciana, publicada en el *Mercure galant* (Abril 1679), pp. 75-94. Sin embargo, no hacía referencia a la orquesta de la ópera, sino a una escena especialmente suntuosa para la que hubieron de contratarse 40 refuerzos para tocar en el escenario. Véase E. Selfridge-Field, *Palade Veneta: Writings on Music in Venetian Society 1650-1750* (Venecia, 1985), pp. 340-44, donde se reproduce el artículo del *Mercure galant* con anotaciones de gran utilidad.

25. A.T. Limojin de Saint-Didier, *La Ville et la république de Venise* (París, 1680), p. 419.

26. H.C. Wolff, *Oper: Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Musikgeschichte in Bildern, iv/1 (Leipzig, 1968), p. 31, lámina 11; F.A. D'Accone, *The History of Baroque Opera: Alessandro Scarlatti's "Gli equivoci nel sembiante"* (Nueva York, 1985), portada.

27. E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi* (Londres, 1974), pp. 17-18, 38-40, 292-303; D. Arnold, “Venice”, New Grove.

28. M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* (Dresde, 1861-2/ R 1971), ii, pp. 1-69.

29. E. Selfridge-Field, “The Viennese Court Orchestra in the time of Caldara”, *Antonio Caldara: Essays on his Life and Times*, ed. B.W. Pritchard (Aldershot, 1987), pp. 117-51.

nalmente bien según la tradición del conjunto renacentista o según otra tradición no orquestal perteneciente al Barroco, que puede denominarse la tradición “concertante-continuo”. En los grupos de Lully a partir de mediados de la década de 1660 se encuentran las características fundamentales de “la orquesta”, pero fue sólo una fertilización cruzada de prácticas francesas e italianas -aparentemente a partir de mediados de la década de 1670- la que creó la síntesis que hoy se llama habitualmente “la orquesta barroca”. Porque en Italia disminuyó el papel de los instrumentos de viento, aumentó el número de violines, decreció el número de violas y el contrabajo de 16’ se incorporó eventualmente a la voz más grave.

Bach y Haendel pertenecieron sólo a la segunda o la tercera generación de músicos que compusieron para “la orquesta”. “La orquesta” era, por tanto, una institución plenamente moderna para Bach y Haendel, que la descubrieron cuando se trasladaron al mundo desde sus provinciales lugares de nacimiento. ■

Traducción: **Luis Carlos Gago**